

„Przekładaniec” nr 25/2011, s. 275–289
DOI: 10.4467/16891864PC.12.019.0446

ALEKSANDRA BUDREWICZ-BERATAN 

MIŁOSZ TRANSLATED BY MIŁOSZ (KUŹNIA | BLACKSMITH SHOP)

Latem 2011 roku w metrze w Londynie można było widzieć i czytać polską poezję. W koszyczkach umieszczonych obok planów metra znajdowały się niewielkie białe ulotki ze sporych rozmiarów napisem *Polish Poetry on the Underground*. Zawierały pięć polskich wierszy w angielskim przekładzie: *Blacksmith Shop* (*Kuźnia*) i *And Yet the Books* (*Ale książki*) Czesława Miłosza, *Nothing Special* (*Nic specjalnego*) Zbigniewa Herberta, *Star* (*Gwiazda*) Adama Zagajewskiego i *The Two Apes of Brueghel* (*Dwie małpy Bruegla*) Wisławy Szymborskiej. Była to część projektu *Poems on the Underground*, polegającego na tym, że w każdej porze roku „pokazywanych” jest w ten sposób kilka wyselekcjonowanych wierszy z różnych literatur narodowych. Lato 2011 należało w londyńskim metrze do Polski. Projekt ma zresztą szerszy zasięg, obejmujący Europę i Azję, w tym Paryż, Madryt, Kijów, Pekin i Tokio. Wiersze te udostępniono również w formie plakatów zaprojektowanych przez artystę grafika Toma Davidsona (można było je kupić w sklepach Transport of London¹).

Spośród prezentowanych w metrze wierszy szczególnie intryguje *Kuźnia* Miłosza, powstała w Berkeley w 1989 roku. Tekst z londyńskiej ulotki jest opatrzony podpisem: *Translated by Czesław Miłosz and Robert Hass. Reprinted by permission of Penguin from New and Collected Poems 1931–2001*². Taką wersję potwierdza opracowany pieczętowanie pod względem edytorskim tom Miłosza *Poezje wybrane – Selected Poems* (Miłosz 2005: 349). Jak wiadomo, Miłosz tłumaczył swoje wiersze z tomu *Dalsze okolice*

¹ *Polacy w londyńskim metrze* – <http://kultura.onet.pl/literatura/wiersze-polskich-poe-tow-w-londyńskim-metrez,1,440...> (24.10.2011).

² *Polish Poems on the Underground* – <http://www.britishcouncil.org/potu-Irg-01.gif>

(*Provinces*), a pomagał mu i wygładzał stylistycznie tekst Robert Hass. Wszystkie opisy bibliograficzne tomiku *Provinces* informują, że parą tłumaczy byli Miłosz i Hass. Jednak niektóre strony internetowe poświęcone poezji polskiej w londyńskim metrze mylnie informują, że wiersz *Blacksmith Shop*, zawarty w *Provinces: Poems 1987–1991*, został przetłumaczony przez autora i Leonarda Nathana³. Rzecz w tym, że te dwie wersje minimalnie się różnią. Trafiłam też na pewien blog, w którym autorka wiernie skopiowała cały tekst Miłosza, ale nadała mu zupełnie inną segmentację wersową, a na końcu umieściła notkę: *Czesław Miłosz, translated Someone* (Czesław Miłosz, przetłumaczone przez Kogoś)⁴. Przyszli bibliografowie będą z tym mieli sporo kłopotów.

Problemem jest również graficzny zapis wiersza. Pierwodruk prasowy ma układ dwuczęściowy (Miłosz 1990: 1). Odcinek dziesięciowersowy jest oddzielony podwójną interlinią od końcowego odcinka czterowersowego, dodatkowo obie te części zaczynają się wcięciem *a capite*. Wersja druga, zapisana w tomiku *Dalsze okolice*, zachowuje dwuczęściowy podział na odcinki: 10 wersów + 4 wersy, ale wers ostatni jest mocno przesunięty w prawo (Miłosz 1991a: 5), jakby zapowiadając, że mieści w sobie konkluzję, sentencję czy jakąś odrębną myśl. Dwuczęściowy podział wiersza zarysowuje możliwość dodatkowego wyodrębnienia trzeciej części. Oto tekst z *Dalszych okolic*:

Kuźnia

Podobał mi się miech, poruszany sznurem.
Może ręka, może nożny pedał, nie pamiętam.
Ale to dmuchanie, rozjarzanie ognia!
I kawał żelaza w ogniu, trzymany cęgami,
Czerwony, już miękki, gotów do kowadła,
Bity młotem, zginany w podkowę,
Rzucany w kubel z wodą, syk i para.
I konie uwiązane, które będą kuć,
Podrzucając grzywami i w trawie nad rzeką
Lemiesze, płozy, brony do naprawy.

³ *Blacksmith Shop* by Czesław Miłosz – <http://www.culture-making.com/search/results/f1daf32662914b6c0bd3822325cdc3f1/>; *Polish Poems on London Underground* – <http://www.thenews.pl/1/11/Artykul/25245>, Polish-poems-on-London-Underground

⁴ <http://wiz.cath.vt.edu/pipermail/new-poetry/2007-July.txt>

U wejścia, czując bosą podeszwą klepisko,
Tutaj bucha gorąco, a za mną obłoki.
I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:
Do pochwalania rzeczy, dlatego że są
(Miłosz 1991b: 5)

Z wersją angielską są problemy. Pierwsza wersja, zamieszczona w tomie *Provinces*, tłumaczona przez samego autora, graficznie rozkłada się na trzy części:

Blacksmith Shop

I liked the bellows operated by rope.
A hand or foot pedal – I don't remember which.
But that blowing, and the blazing of the fire!
And a piece of iron in the fire, held there by tongs,
Red, softened for the anvil,
Beaten with a hammer, bent into a horseshoe,
Thrown in a bucket of water, sizzle, steam.

And horses hitched to be shod,
Tossing their manes; and in the grass by the river
Plowshares, sledge rubbers, harrows waiting for repair

At the entrance, my bare feet on the dirt floor,
Here, gusts of heat; at my back, white clouds.
I stare and stare. It seems I was called for this:
To glorify things just because they are.
(Miłosz 1991b: 1)⁵

Druga wersja, umieszczona w tomie *Poezje wybrane – Selected Poems*, w którym wiersze poety zdecydowano się ułożyć równolegle: po polsku i po angielsku, jest dwuczęściowa (10 + 4), bez akcentowania szczególnej roli ostatniego wersu. Pod wierszem pojawia się (dopiero teraz!) informacja: *Berkeley, 1989*. Później angielska wersja wraca do zapisu z tomu *Provinces* (Miłosz 2007a: 18). Wiersz z londyńskiego metra składa się z trzech części: 7 wersów + 3 wersy + 4 wersy.

Polskie wersje ukazują dwa poetyckie obrazy. Jeden to obraz kuźni, w której pod działaniem ognia wytwarza się rzeczy: narzędzia rolnicze i środki lokomocji. Drugi – wynika z pierwszego, jest jego przedłużeniem

⁵ Identyczny jest układ w Miłosz 1993: 1.

i akcentuje granicę między kuźnią a zewnątrzem, naturą; zawiera myśl o roli poety jako tego, który w słowach potwierdza istnienie rzeczy. Angielska trzyczęściowa wersja tworzy natomiast trzy osobne obrazy. Pierwszy to wnętrze kuźni, drugi – konie i narzędzia czekające na reperację (a więc jest to zewnątrz kuźni); trzeci obraz jest analogiczny do wersji polskiej, w której jednak obraz podkowy wykuwanej na kowadle harmonijnie łączy się z motywem koni czekających na podkuwanie. Tę naturalną dla Polaka więź podkowy i konia wersja angielska jakby osłabiała. Nie można odmówić jej logiki, ponieważ obraz drugi zaczyna się od spójnika *i* (w przekładzie *and*), łączącego kolejne segmenty. Istotnie, jest tu granica myśli czy obrazu, co podkreśla przeniesienie spojrzenia poza kuźnię, na uwiązane konie, trawę, rzekę i złożone tam narzędzia. Lektura tekstu polskiego kieruje uwagę czytelnika na proces, zmienianie, przetwarzanie, nadawanie kształtów i ich podtrzymywanie (konie, które na nowo trzeba podkuć, narzędzia do naprawy). Lektura tekstu angielskiego z wersji trzysegmentowej jest natomiast raczej szeregowaniem, systematyzacją doznawanych wrażeń. Mniej wyczuwa się tu procesualność i słabszy jest związek przyczynowy między jednym stanem rzeczy a drugim (wykuwanie podkowy, konie czekające na podkucie). Tekst angielski za to sugeruje aktywniejszą rolę podmiotu, który obserwuje świat. Do tych rozważań jeszcze powrócę.

Istnieć równocześnie w dwóch językach jest dla poety cennym doświadczeniem – pisał Miłosz. – Pozwala to przekonać się, jak różne są reakcje czytelnika na poszczególne słowa i wersy, zależnie od własnych tego czytelnika tradycji i przyzwyczajęń. Czytelnicy znający oba języki są uprzywilejowani, bo mogą porównywać, rozjaśniać sens albo krytykować nieuniknione rozbieżności (Miłosz 2005: 453).

Nieuniknione rozbieżności to klucz do problemu poety jako tłumacza własnych utworów. Teza o niemożliwości przekładu idealnego, zwłaszcza w wypadku poezji, jest dobrze znana, ale ostatnio pod wpływem koncepcji kognitywizmu mocno osłabła, gdyż „ekwiwalencja doświadczenia” powoduje, że większość interpretacji danego tekstu będzie się pokrywać (Hejnowski 2004: 12). A może poeci dwujęzyczni, występując jednocześnie w dwóch rolach: twórcy i tłumacza, mając dokładnie ten sam zasób doświadczeń życiowych i kompetencji kulturowych, są w stanie dokonać przekładu własnego tekstu na inny język w sposób zapewniający maksymalną ekwiwalencję?

W szkicu *Dwujęzyczność* Miłosz wyznawał:

Początkowo wołałem tłumaczyć innych poetów niż siebie, uważając, że moje wiersze są aż nazbyt swoiste. Ale później się trochę przekonałem. Niemniej nigdy nie marzyłem o przejściu na język angielski, co było pewnie wynikiem ambicji, skoro uważałem, że moje ucho lepiej chwyta rytmy polszczyzny. Ogromny tom moich *Collected Poems* jest ostatecznie przeważnie moim własnym przekładem, poprawianym głównie przez Roberta Hassa. (...) Rodzimy się w określonym punkcie kuli ziemskiej i temu punktowi musimy dochować wierności, zachowując miarę w dostosowywaniu się do mód cudzoziemskich. Cytowane przeze mnie wiersze Bogdana Czaykowskiego pokazują niezgodę na przypisanie do jednej mowy wskutek określonego miejsca urodzenia. Pokazują konflikt pomiędzy przynależnością do rodziny ludzkiej z jednej strony a poszczególnością danego języka z drugiej. Oto dylemat, nad którym nigdy dosyć rozmyślać (Miłosz 2011: 89).

Znane są w historii literatury polskiej przykłady podobnych „kooperacji”, np. Witolda Gombrowicza z jego tłumaczami na język hiszpański, Jana Parandowskiego i Paula Cazina (Kraskowska 1985: 194–195). Wyznania czynione przy okazji takich przedsięwzięć dowodzą, jak złożone jest zjawisko przekładu autorskiego czy autoprzekładu⁶. Możemy także przywołać kategorię bilingwizmu twórczego, oznaczającego zarówno przekłady autorskie, jak i tworzenie dzieł równorzędnych co do wartości w języku wyjściowym i języku docelowym (Balcerzan 1968: 3). Jak pisała Ewa Kraskowska, autoprzekład, „trzeci byt literatury”, chce być i przekładem, i dziełem oryginalnym, a twórca przyjmuje na siebie podwójną rolę autora i tłumacza (Kraskowska 1985: 198–199).

W znanym szkicu *Gorliwość tłumacza* Miłosz stwierdzał:

Dobry przekład jest czymś cennym i rzadkim, zostaje w historii języka i wpływa na język nie mniej, czasem nawet więcej niż utwory mające prawo pierwotności. Zważywszy na odpowiedzialność, należałoby dziesięć razy zastanowić się przed każdą decyzją tłumaczenia i rozważyć zawczasu wszystkie, nieraz niemożliwe do pokonania, trudności (Miłosz 1981: 123).

⁶ Jestem wdzięczna pani dr Magdzie Heydel za zwrócenie uwagi na ten problem w dyskusji podczas konferencji „Ameryka Miłosza” (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków, listopad 2011). Wagę tego zagadnienia podkreślił także Piotr Wilczek w niedawno wydanym tekście „*The World (A Naive Poem)*”. *Autoprzekłady Czesława Miłosza*, w którym nawiązuje do eseju Adama Czerniawskiego *Pułapki autoprzekładu* (opublikowanego jako *The Perils of Self-translation*, Czerniawski 2007, s. 77–82), na kilku przykładach analizując tłumaczenie poematu Miłosza *Świat. Poema naiwne* dokonane przez samego autora. Zob. P. Wilczek, s. 95–106.

Był więc Miłosz świadomy trudności i złożoności aktu tłumaczenia literatury⁷. Być może Miłosz – jako tłumacz Miłosza miał większe prawo do wprowadzania zmian niż inni jego tłumacze i z tego przywileju korzystał, np. przekładając swój wiersz *Zgoda*⁸. Używając terminologii Anny Legeżyńskiej, powiedzielibyśmy, że Miłosz tłumaczący własne wiersze łączy „obraz autora” i „obraz tłumacza”, jest zarówno podmiotem tworzącym wypowiedź literacką, jak i podmiotem interpretującym tekst obcojęzyczny (Legeżyńska 1985: 168). Przekładał wielokrotnie z języka polskiego (np. poezję Zbigniewa Herberta⁹) oraz na język polski (poezję oraz Biblię, Felski 2008¹⁰). Własne wiersze tłumaczył, jak sam to kolokwialnie określił, z *musu* (Miłosz 1981: 127). Ale zawsze była to praca zorganizowana, bo dokonywana zgodnie z raz przyjętym planem.

Przypomnijmy wyznanie natury „warsztatowej”:

Z Robertem Hassem pracowałem najdłużej i zgraliśmy się znakomicie. Technika zawsze ta sama: tłumaczę, narzucając moją budowę rytmiczną, po czym tekst korzysta ze zmian wprowadzonych przez niego, Amerykanina, którego ucho na odcienie angielszczyzny uważam za niemal bezbłędne.

Dalej pisze Miłosz o głośnym czytaniu własnych utworów przed amerykańską publicznością (na campusach uniwersyteckich, w instytucjach artystycznych, muzeach):

Móc występować przed tą publicznością na prawach amerykańskiego poety i znajdować z nią porozumienie, przemawiając w jej języku, było zawsze dla mnie, poety z wileńskiej prowincji, pięknym darem losu. (...) Doświadczenia z głośnym czytaniem wpłynęły na układ niniejszego zbioru. Starałem się wybierać utwory krótsze, przy dłuższych poematach ograniczając się do ich części (Miłosz 2005: 450).

⁷ Por. uwagi Miłosza zamieszczone w „Kontynentach”, dotyczące przekładania literatury obcojęzycznej, w których Miłosz podkreśla konieczność znajomości języka, z którego się tłumaczy, poprawnego zrozumienia waloru frazy i linii melodycznej wiersza, przewyższania silnej pokusy dosłowności, odpowiedniego doboru rytmu (Miłosz 2007b: 199–208).

⁸ Wers *Stworzony jestem na to, żeby być poetą* w wersji angielskiej ma zmieniony przez Miłosza czas teraźniejszy na przeszły (*I was created to be a poet*; Miłosz 2005: 370–371).

⁹ Jan Błoński był zdziwiony, że Miłosz tak wiele czasu poświęca przekładaniu wierszy. Pisał: „dziwiłem się trochę zawsze, że tyle temu [tłumaczeniu poezji] poświęciłeś trudu. (...) Bardzo lubię (poetę) Herberta i podziwiam go, aby dać przykład, ale Ty jako tłumacz Herberta to właściwie coś dziwnego, jakby koń żrebię nosił i żrebięciu klaskano”. List Błońskiego do Miłosza z 15 II 1975, Beinecke Library (Frasaszek 2011: 665).

¹⁰ Tu zwłaszcza por. rozdział ósmy *Miłosza koncepcja przekładu biblijnego*, s. 217–247.

„Amerykanizację” jako wpływ konwencji głośnego czytania na strukturę wiersza potwierdza wypowiedź poety do Jana Błońskiego: *Czytając moje wiersze po angielsku na wieczorach autorskich, czulem się, jakbym oszukiwał, bo znasz dystans pomiędzy przekładem i oryginałem* (Franaszek 2011: 665). W wierszach dostrzegamy niewielki – ale jednak! – dowód, że język przekładu należy do amerykańskiej odmiany angielszczyzny. Polskie słowo *lemiesz* jest oddane przez wyraz *plowshares*, a wersja brytyjska to *ploughshare* (Linde-Usiekniewicz 2005: 896)¹¹. Można zatem wnioskować, że albo sam Miłosz, albo Hass, przekładając tekst w Berkeley w 1989 roku, dostosował się w pewien sposób do zwyczajów językowych słuchaczy tych odczytów. Inne wytłumaczenie, być może najprostsze, to ingerencja lub wymóg wydawcy. Ale *poeta z wileńskiej prowincji* zapisał też swoje osobiste, środkowoeuropejskie doświadczenia, skoro użył słowa *płozy* (*sledge runners*). Zima, śnieg, konie, które ciągną sanie, to obraz w klimacie Kalifornii raczej egzotyczny. Już *lemiesz* i *brony* trudno dziś sobie wyobrazić nawet Polakowi, a cóż dopiero, kiedy w roku 1991 (data druku) czyta o nich Amerykanin z zachodnich stanów¹²? A jak było z lekturą Brytyjczyków w metrze w 2011 roku? Z przeglądu różnych blogów i stron poświęconych poezji polskiej można sądzić, że jest to bardzo często cytowany wiersz Miłosza w krajach anglojęzycznych. Chyba więc poeta wszedł tym utworem do *rodziny ludzkiej*, mimo językowych problemów z *plugiem* i z niektórymi realiami świata przedstawionego.

W wynurzeniach na temat tajników swego warsztatu translatorskiego Miłosz często używa słowa *rytm*. Zaczynał pracę od *narzucania budowy rytmicznej* polskiego oryginału na powstający tekst docelowy. To ważna informacja, bo oznacza świadome działanie wbrew teorii interpretacyjnej przekładu, zakładającej istnienie tzw. fazy dewerbalizacji, czyli celowego „zapomnienia” o formie oryginału po to, by zachować w pamięci jego treść, którą będzie się tłumaczyć (Pisarska, Tomaszewicz 1998: 221). Nie powinno się jednak zawężać tego problemu do kwestii tylko technicznej. Rytm jest w światopoglądzie Miłosza, tak jak u Leśmiana, przejawem kosmicznego porządku świata. W *Nieobjętej ziemi* Miłosz pisał: *zamiesz-*

¹¹ W wieku XIX popularny słownik Aleksandra Chodźki (Chodźko 1929: 244) formy *plow* nie objaśniał, dając odsyłacz do *plough* („plug, grządziel, krój”), z czego wynika, że *plough* uznawano za formę właściwszą.

¹² Jeden z autorów blogu o poezji pisał o tym wierszu, że detale typu *sledge runners*, *harrows* są niespotykane na wybrzeżu Kalifornii w XXI wieku; <http://stevenfama.blogspot.com/> (11 XI 2011).

kać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? (...) Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości (Miłosz 2004: 139)¹³. Jak widzimy, Miłosz stosuje tu metaforę kuźni i „wykuwania”, tym razem w odniesieniu do procesu twórczego¹⁴. Jest tu niczym kowal z sonetu Leopolda Staffa – witalny i wykuwający własną wielkość. Podobnie pisała Emily Dickinson w wierszu o incipicie *Dare You see a Soul*, w którym zawarła sensualny obraz inspiracji poetyckiej tworzonej w ogniu kuźni: poetycki ogień jest przetwarzany w kuźni inspiracji, a poeta jest w społeczności wiejskiej tak samo ważny jak kowal. Jak zatem wygląda w angielskiej Miłoszowej *Kuźni* ta „narzucona budowa rytmiczna” polskiego oryginału?

Kuźnia jest wierszem wyraziście zrytmizowanym. Wers stanowi zawsze strukturę równoważną ze zdaniem, a kropki lub przecinki na końcu tę zgodność podkreślają. Wiersz jest bezrymowy, wolny, ale rozmiar kolejnych wersów jest wyrównany. Zdarzają się odcinki jak w wersach 11–13, gdzie sąsiadują z sobą trzy trzynastosylabowce; w wersach 1–5 widać naprzemienny układ 12 i 14 sylab. Rozpiętość między wersem najdłuższym (14 sylab) a najkrótszym (10 sylab) wynosi 4 sylaby. Koniec pierwszej części wiersza ma 11 sylab, tyle samo ma koniec części drugiej. Struktura języka angielskiego sprawia, że prawidłowością są wersy krótsze od polskich odpowiedników. Angielski przekład ma wersy różniące się rozmiarem sylabicznym: najkrótszy ma 7, a najdłuższy 14 sylab. W polskim oryginale dominuje rozmiar 13 lub 12 sylab, w przekładzie długość dominującego wersu to 11–12 sylab. Nie ma też próby zrównania liczby sylab w wersach kończących część pierwszą i drugą. Kiedy porównuje się obie wersje zapisane równolegle, tak jak w krakowskim wydaniu *Poezje*

¹³ W autobiograficznym eseju *O wygnaniu* pisał: *Rytm jest samym sednem ludzkiego życia. Jest to, w pierwszym rzędzie, rytm organizmu, poddany biciu serca i krążeniu krwi. A ponieważ żyjemy w pulsującym, wibrującym świecie, rządzi on też nami i z kolei narzuca swój rytm (...) Powtarzalność pozwala nam przyzwyczaić się i przyjmować świat jako dobrze znany. I możliwe, że potrzeba rutyny pochodzi z samej struktury naszego ciała. W mieście albo wiosce, które znamy od dzieciństwa, poruszamy się w oswojonej przestrzeni i oddając się naszym zajęciom, natrafiamy wszędzie na punkty orientacyjne sprzyjające rutynie. Przeniesieni w obce środowisko, odczuwamy niepokój nieokreślonej przestrzeni i jakby zagrożenie. Za dużo tak jest nowych kształtów i pozostają one płynne, bo nie można odkryć porządkującej je zasady. (...) Równocześnie jednak pamięć przechowuje topografię naszej przeszłości – i ta podwójna lojalność sprawia, że jesteśmy różni od naszych nowych współobywateli* (Miłosz 2001: 208–210). Może w ten sposób trzeba tłumaczyć genezę *Kuźni*?

¹⁴ We wczesnym wierszu *Mittelbergheim* także używa metafory ognia: *Oczy mam jeszcze zamknięte. Nie goń mnie/ Ogniu, potego, siło, bo za wcześniej* (Miłosz 2005: 112).

wybrane – *Selected Poems*, widać spore podobieństwo rytmu sylabowego, ale także różnice. Kiedy jednak czyta się wersję angielską w układzie trzyczęściowym, którą Miłosz opublikował w tomie *Provinces*, dostrzega się większy rygor rytmu. Pierwsza strofa jest tu okolona wersami jedena-stosylabowymi, druga (trzywersowa) ma dwa sąsiadujące wersy dwuna-stosylabowe. Trzecia także wykazuje uporządkowanie: 11–9–11–10 sylab. Rytm narzucony przez poetę jest wyraźniejszy w zapisie trzyczęściowym. Rytmika wersji polskiej i angielskiej jest jednak i tak wyraźna, ponieważ konsekwentnie pokrywają się granice wersów i zdań, a w obu językach wyczuwa się tok skandowania, który wypływa ze zrównania liczby zestrojów tonicznych w kolejnych wersach.

Poeta dwujęzyczny, który sam dokonuje tłumaczenia własnego utworu¹⁵, znajduje się chyba w sytuacji komfortowej. Nikt tak jak on nie jest w stanie wnikać w tajniki procesu twórczego; nikt tak dobrze nie zna asocjacji obrazowych, które przywołał w utworze¹⁶. Nikt inny nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, jaka była psychologiczna geneza wiersza. O jakiej kuźni tutaj mowa? Zapewne o jakiejś konkretnej, realnej, znanej autorowi, co sugeruje pierwsza osoba czasownika i zaimek osobowy w wierszu (*podobał mi się, nie pamiętam, patrzę, byłem wezwany* – *I liked, I don't remember, my bare feet, I stare, I was called*). Na podstawie kontekstu, za który można uznać prozę poetycką *W Szetejniach* (też przełożoną na angielski przez Miłosza i Hassa), obraz kuźni należałoby wyprowadzić z doświadczeń poety pochodzących z dzieciństwa:

Ty byłaś mój początek i znów jestem z Tobą, tutaj gdzie nauczyłem się czterech stron świata. Nisko za drzewami strona Rzeki, za mną i budynkami strona Lasu, na prawo strona Świętego Brodu, na lewo Kuźni i Promu. Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach, zawsze twarzą byłem zwrócony do Rzeki¹⁷ (Miłosz 2005: 430).

¹⁵ Niektóre aspekty poezji Miłosza w jego własnym tłumaczeniu na angielski sygnalizuje Magdalena Kay w studium komparatystycznym zestawiającym twórczość Miłosza i Seamusa Heaneya (Kay 2011: 170).

¹⁶ Pisząc o Miłoszu jako tłumaczu i współtłumaczu, Bożena Karwowska zwraca uwagę na to, że miał on kontrolę nad przekładami, co oznaczało dbałość o formę poetycką, zgodność z oryginałem oraz wpływ na dobór prezentowanych wierszy (Karwowska 1997: 146).

¹⁷ To Wilia, „rzeka dzieciństwa” symbolizująca przemijanie (określenie W. Felskiego; Felski 2008: 231). Wersja angielska: *You were my beginning and again I am with you, here, where I learned the four quarters of the globe./ Below, behind the tree, the River's quarter; to the back, behind the buildings, the quarter of the Forest; to the right, the quarter of the Holy*

Ze względu na proste, konkretne słownictwo, nagromadzenie rzeczowników, obrazowanie oparte na potocznych doświadczeniach i brak metafor, wiersz *Kuźnia* jest dla tłumacza zadaniem raczej łatwym. Pod względem leksykalnym ekwiwalencja przekładu jest ścisła. Jej osiągnięciu sprzyja temat utworu – świat przedstawiony jest identyczny w różnych kulturach (kuźnia, narzędzia kowalskie i rolnicze, proces obróbki żelaza). Intrygować może jednak pytanie, dlaczego w przekładzie *W Szetejniach* kuźnia to *smithy* (określenie nieco starodawne), a w przekładzie *Kuźni* poeta użył wyrażenia *blacksmith shop*. Jeśli zaczynał proces tłumaczenia od narzucenia struktury rytmu, dlaczego już w tytule zastąpił jeden wyraz dwoma, a układ dwóch sylab trzema? Słowniki angielskie, dawne i nowsze, podają przy wyrazach *kuźnia* lub *kowal*: *blacksmith's forge*, *smithery*; *blacksmith*, *smithy*, *smithery*, *smith's shop*. Dwa sławne w angielskiej i amerykańskiej literaturze obrazy kuźni i kowala przedstawione w powieści Charlesa Dickensa *Great Expectations* i poemacie Henry'ego W. Longfellowa *The Village Blacksmith* (tłumaczonym przez Adama Asnyka jako *Wiejski kowal*) mają w oryginale określenia *blacksmith* i *smithy*. Fraza *blacksmith shop* jest notowana w słownikach amerykańskich i dość częsta na stronach internetowych¹⁸. Kieruje uwagę na odrestaurowane dawne kuźnie, w których dziś mieszczą się muzea.

Tytuł wiersza *Blacksmith Shop* można ocenić jako oryginalny zabieg i trafny wybór formy językowej, jeśli chodzi o kompetencje kulturowe współczesnego czytelnika amerykańskiego. Tytuł taki kojarzy się z kulturą muzeów dawnej techniki. Tworzy obraz, który wnosi znaczenie dawności, przeszłości, świata odległego w czasie; dobrze komponuje się na przykład z obrazem bosych stóp dziecka i ogólnym nastrojem zaciekawienia czy podziwiania czegoś nadzwyczajnego.

Polska wersja uderza brakiem aktywności. Autor użył tylko trzech czasowników w stronie czynnej (*nie pamiętam, podrzucają, patrzę*). Inne – *Podobał mi się miech, które będą kuć oraz byłem wezwany* – odnoszą się do obiektu czynności wykonywanych przez kogoś innego. To pasywność. W kuźni pod wpływem umiennie podsycanego ognia rzeczy są przekształcane, ulegają jakiejś zewnętrznej sile kreacyjnej. Podmiot wiersza

Ford; to the left, the quarter of the Smithy and the Ferry./ Wherever I wandered, through whatever continents, my face was always turned to the River (Miłosz 2005: 431).

¹⁸ Np. *City Blacksmith Shop*, *Cook Blacksmith Shop*, *George Fayerweather Blacksmith Shop*, *Blacksmith Shop and Machine Shop*, *Lafitte's*, *Blacsmith Shop*, *Streibich Blacksmith Shop*.

jest tylko obserwatorem, świadkiem tego, co przekształca rzeczy. Sam też ma status biernego wykonawcy czyjegoś polecenia (*Do tego byłem wezwany:/ Do pochwalania rzeczy, dlatego że są*). Zanim został wezwany, był jak owe konie, *które będą kuć*, i jak narzędzia *do naprawy*. Podkreśla to jeszcze bardziej wersja angielska, w której zastosowano imiesłów i stronę bierną *Horses hitched to be shod* („konie uwiązane po to, by je podkuć”).

Język wiersza obfituje w formy, które wyrażają stan bierności:

1. imiesłowy bierne: *poruszany, trzymany, bity, zginany, rzucany, uwiązane, wezwany*.
2. rzeczowniki odczasownikowe (utraciły znaczenie bezpośredniego nazywania ruchu, zmiany): *dmuchanie, rozjarzanie, pochwalanie*.
3. brak orzeczeń, dużo równoważników zdań.

Wiele wyliczeń rzeczownikowych i mała liczba czasowników sprawiają, że wiersz nosi cechy stylu protokolarnego, notatkowego, przypominając fiszkę z zapisem danych. Nie ma bowiem wykonawcy czynności ani tego, kto obsługuje miech, kto trzyma cęgi, wkłada żelazo do ognia i wrzuca je do wody, bije młotem i wykonuje podkowę. Jest natomiast nastrój, który tworzy iluzję wielkiej przemiany świata. Mam tu na myśli transformację obrazów, etapowość, procesualność, które są w tym wierszu zasadą konstrukcji. Kawał żelaza w ogniu jest *czerwony, już miękki, gotów do kowadła*. On się wobec tego staje, mięknie, zmienia pod wpływem temperatury. Inaczej jest w przekładzie, który w tym miejscu ma formę bardziej lakoniczną (*red, softened for the anvil*). Brak słowa *już* powoduje, że fraza jest zaledwie opisem rozgrzanego żelaza, w jednej, finalnej postaci. „Etapowość” zdarzeń jest więc tu słabsza. Tę stratę Miłosz kompensuje kilka wersów dalej, dodając w tłumaczeniu wyrażenia *brony do naprawy* imiesłów przymiotnikowy „czekające” (*harrows waiting for repair*). Nieco później wprowadza też epitet „biały” na określenie obłoków (*white clouds*), potęgując kontrast między czerwienią ognia w kuźni i bielą spokojnych chmur. Podobny zabieg zastosowała we wspomnianym już wierszu Dickinson, która zestawiała czerwień ognia i pracy w kuźni z bielą towarzyszącą aktowi tworzenia i narodzin inspiracji. W przekładzie Miłosz częściej niż w oryginale sięgał po aliterację i wyrażenia onomatopeiczne (*sizzle, steam; But that blowing and the blazing*). Na przykład wers *Beaten with a hammer, bent into a horseshoe* podwójną aliteracją (*b–b, h–h*) oraz ukształtowaniem rytmicznym sugeruje dźwięk kowalskiego młota. Podobnie w trzecim wersie: *But that blowing and the blazing of the fire*, melodyjna organizacja foniczna wynika z nagromadzenia spółgłosek wybuchowych, które w połączeniu z głosek *l* w dwóch

rzeczownikach odczasownikowych (*blowing, blazing*; „dmuchanie”, „rozjarzanie”) wzmacniają eufoniczną eksplozyjność wnętrza kuźni.

Kuźnię można odczytać jako próbę wydobywania z zakamarków umysłu poety zamglonych obrazów z dawnych lat. Próbę, bo podmiot liryczny przyznaje się do luk w pamięci (*Może ręka, może nożny pedał, nie pamiętam*). Wiersz w polskiej wersji ma charakter autobiograficzny; przykład Miłosza ten aspekt osłabia. *A hand or foot pedal – I don't remember which*¹⁹. Było więc to lub to – nie pamiętam które. W oryginale jest w tym miejscu więcej wątpliwości: może to, może to, nie pamiętam, czy w ogóle było, lub nie pamiętam, jaki dokładnie był miech. *Nie pamiętam* odnosi się do konkretnego narzędzia, ale umożliwia też odczytanie tego tekstu jako filozoficznej zadumy nad czasem „zastygłym” w (nie)pamięci.

Końcowe wyznanie o konieczności *pochwalania* rzeczy dlatego, że są, jest nagłe i stanowcze (*do tego byłem wezwany*). W wersji angielskiej Miłosz dołączył dwa słowa: *it seems*. W efekcie wyznanie staje się przypuszczeniem: „wydaje się, że zostałem wezwany...”, brakuje w nim głębi przekonania albo poeta dopuszcza inne wyjaśnienie swego powołania²⁰. Do tych dylematów Miłosz powraca w wierszach: *Modlitwa* (*Wydany temu, co mnie tak udreńczyło, / Że biegłem prosto przed siebie, w układanie wierszy*) oraz *Rozmowa z Jeanne*, w której stwierdza: *Jedni są powołani, inni radzą sobie, jak umieją* (Miłosz 2005: 238). I tu chyba jest najważniejsza różnica między oryginałem a angielską wersją przygotowaną przez samego poetę. W wersji polskiej Miłosz pisze jednoznacznie: *do tego byłem powołany*. Nie ma tu żadnych wątpliwości czy namysłu właśnie do tego, a nie do czego innego byłem na pewno powołany. Wersja angielska jest w tym miejscu wiersza znacznie mniej asertywna: *to glorify things because they are* nie brzmi tak jednoznacznie i kategorycznie. Skoro tak, to w wersji angielskiej status rzeczy, przedmiotów, tego, co wytworzono w kuźni, jest słabszy.

¹⁹ Na jednej z brytyjskich stron internetowych przywoływany jest wiersz Miłosza z pomyłką (*I don't remember*), co może rzutować na jego interpretację, ponieważ zbliża go do wersji polskiej. Zob. <http://www.thenews.pl/1/11/Artykul/25245,Polish-poems-on-London-Underground> (09.IX.2011)

²⁰ Na jednym z internetowych blogów amerykański czytelnik zarzuca Miłoszowi, że te finalne dwa wersy są niepotrzebne (*his sense of mission to 'glorify things just because they are' is made very, very clear by the lines that come before (...) Ending the poem with those possibilities [patrzę i patrzę] would have made it stronger, to me at least, compared to its buttoned-up and neatly packaged declarative conclusion*) <http://stevenfama.blogspot.com/> (06 XI 2011).

Miłoszowski czas w wierszu *Kuźnia* jest chyba rzeczywiście *utkany z dymu i mgły*²¹, nieuchwytny, z rozmytymi konturami, uparcie wymykający się konkretnym przywołaniom. Skoro jednak zadaniem/powołaniem poety jest ów czas i świat opisywać i pochwalać, Miłosz i Miłosz tę próbę pokonania mgły niepamięci podejmują. Dla obu, choć w dwóch różnych językach, próba ta zakończyła się sukcesem.

Idąc za myślą Jerzego Brzozowskiego, który w swojej najnowszej książce proponuje, by „stanąć po stronie tłumacza” i oddać sprawiedliwość dobrym tłumaczeniom (Brzozowski 2011: 8), i parafrazując znaną ideę *les belles infidèles*²² („piękne, choć niewierne”), trzeba przyznać, że *Blacksmith Shop* Miłosza to przekład „piękny i (dość) wierny”, choć – jak widzieliśmy – stuprocentowej równoważności²³ wobec *Kuźni* w nim nie ma. Nie do końca wiemy, jak wyglądałby *Blacksmith Shop* w konkurencyjnym przekładzie i czy ten rozpętałby Balcerzanowską „wojnę światów”²⁴. Nie do końca – istnieje bowiem próbka przekładu tego wiersza, którą znalazłam w Internecie. Tłumacz, niestety anonimowy, tak przełożył ostatnie cztery wersy:

At the entrance, feeling the earth with my bare feet.
Here, heat surges; behind me, white clouds.
And I stare and stare. I was summoned for this:
To glorify things, because they are²⁵.

Anonimowy tłumacz wyraźnie inspirował się przekładem Miłosza w konstrukcji fraz (*At the entrance, I stare and stare, To glorify things, because they are*) oraz w dodanym epitecie (*white clouds*, „białe obłoki”); dbał także o wierność wobec oryginału (*feeling the earth – czując (...) kle-*

²¹ Cytat z wiersza *Młodość* (Miłosz 2005: 376).

²² Tradycję tę zapoczątkował francuski tłumacz Nicolas Perrot d’Ablancourt (2002: 31–37). W XX wieku idea ta została przywołana w tytule pracy Georges’a Mounin *Les belles infidèles* (Mounin 1995).

²³ Rozważania na ten temat przedstawił ostatnio Edward Balcerzan w pracy *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatystyki* (Balcerzan 2009: 239). Badacz podnosi tu między innymi kwestię „przekładu całkowitego”, który miałby oznaczać „całkowite zastąpienie jednostek tekstu wyjściowego jednostkami języka docelowego, a nie zastąpienie ich ekwiwalentami na wszystkich poziomach” (definicja J. C. Catforda) (Balcerzan 2009: 239).

²⁴ Fraza ta jest fragmentem tytułu najnowszej pracy Balcerzana *Tłumaczenie jako „wojna światów”* (op. cit.) i odnosi się do „wojen” toczonych między sobą przez tłumaczy tych samych utworów.

²⁵ <http://www.tumblr.com/tagged/czeslaw-milosz?before=1301073241> (14 XI 2011).

pisko; I was summoned for this – Do tego byłem wezwany). Za wcześniej, by mówić już o tzw. serii przekładowej utworu, ale ta próbka pokazuje, że *Kuźnia* z jakichś powodów intryguje współczesnych czytelników i zachęca do zmierzenia się z tłumaczeniem, czyli reinterpretowaniem, tego wiersza.

Bibliografia

- d' Ablancourt N.P. 2002. *Prefaces to Tacitus, Preface to Lucian*, w: L. Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*, New York–London: Routledge, s. 31–37.
- Balcerzan E. 1968. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Balcerzan E. 2009. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe.
- Brzozowski J. 2011. *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chodźko A. 1929. *Dokładny słownik polsko-angielski i angielsko-polski*, wydanie 3, Warszawa: Wydawnictwo Słowników Polskich.
- Czerniawski A. 2007. *The Peril of Self-translation*, przeł. B. Tarnowska, w: O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne. III. O wierności*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 77–82.
- Franaszek A. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.
- Felski W. 2008. *Biblijne przekłady Czesława Miłosza. Studium filologiczno-egzegetyczne*, Pelplin: Wydawnictwo Bernardinum.
- Hejwowski K. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Herbert Z. 2000. *Selected Poems*, przeł. J. i B. Carpenter, Cz. Miłosz, P.D. Scott, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Karwowska B. 1997. *Poezja Czesława Miłosza w krajach języka angielskiego*, „Teksty Drugie” 1/2 (43/44), s. 141–152.
- Kay M. 2011. *Dialogues cross the Continent. The Influence of Czesław Miłosz on Seamus Heaney*, „Comparative Literature” 63/2, s. 161–181.
- Kraskowska E. 1985. *Dwujęzyczność a problem przekładu*, w: E. Balcerzan, S. Wysłouch (red.), *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa: PWN, s. 182–204.
- Legeżyńska A. 1985. *Tłumacz czyli „drugi” autor*, w: E. Balcerzan, S. Wysłouch (red.), *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa: PWN, s. 160–181.
- Miłosz Cz. 1981. *Gorliwość tłumacza*, „Literatura na świecie” 6 (122), s. 123–127.
- 1990. *Kuźnia*, „Tygodnik Powszechny” 12.
- 1991a. *Dalsze okolice*, Kraków: Znak.
- 1991b. *Provinces*, przeł. Cz. Miłosz, R. Hass, New York: ECCO PRESS.
- 1993. *Provinces*, przeł. Cz. Miłosz, R. Haas, Manchester: Carcanet.

- 2001. *Szukając ojczyzny*, Kraków: Znak.
- 2004. *Nieobjęta ziemia* (1984), w: *Wiersze*, t. 4, Kraków: Znak.
- 2005. *Poezje wybrane – Selected Poems*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2007a. *If There Is No God. Selected Poetry and Prose*, red. R. Soulard Jr., K. Soulard, Burning Man Books.
- 2007b. *O przekładach; Przekłady i Gałczyński*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 199–208.
- 2011. *Dwujęzyczność*, w: *Spizarnia literacka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Linde-Usiekniewicz J. (red.). 2001. *PWN-Oxford. Wielki słownik angielsko-polski. English-Polish Dictionary*, Warszawa: PWN.
- Mounin G. 1955. *Les belles infidèles*, Paryż: Cahiers du Sud.
- Pisarska A., Tomaszewicz T. 1998. *Współczesne tendencje przekładoznawcze. Podręcznik dla studentów neofilologii*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe.
- Wilczek P. 2001. „*The World (A Naive Poem)*”. *Autoprzekłady Czesława Miłosza*, w: P. Wilczek, *Angielsko-polskie związki literackie. Szkice o przekładzie artystycznym*, Katowice: „Śląsk”, s. 95–106.

Słowa kluczowe: przekład, przekład autorski, autoprzekład, rytm w wierszu, motyw kuźni w literaturze

MIŁOSZ TRANSLATED BY MIŁOSZ: *KUŹNIA* AND *BLACKSMITH SHOP*

This article is a comparative analysis of Czesław Miłosz's poem *Kuźnia* and its translation, *Blacksmith Shop*, by Miłosz himself along with Robert Hass in Berkeley in 1989. In discussing the changes introduced by the Polish poet in his translation, Miłosz's statements on literary translation are quoted. The differences between *Kuźnia* and *Blacksmith Shop* – both formal (graphic divisions) as well as thematic (passivism/activism) – are discussed.

Key words: translation, rhythm in a poem, the motif of the blacksmith in literature